

ARREDAMENTO MİMARLIK

2007

Mayıs

202

81-92





İçindekiler

202

Mayıs 2007

ARTITasarım 38.

Mimar Sinan Mitolojisi 54.

Jacob+MacFarlane Sarl d'Architecture 68.

6 Öngörünüm
Prenses Diana: Farklılıkların İçeriksizleşmesi

10 Haber/Mimarlık

16 Haber/Ürün

24 Haber/Sanat

32 Gündem/Fotoğraf
Fred Herzog: Vancouver Fotoğrafları

38 Mimar
ARTITasarım
Hüseyin Bütüner ile Hilmi Güner'in kurduğu Ankara merkezli bu mimarlık bürosu "müellif mimarlığı"nın ya da "tasarımsal butik"in tuzaklarına düşmeden yolin bir modernist duyarlılıkla çalışıyor.

54 Dosya
Mimar Sinan Mitolojisi
Bir yüzyıldır tarihsel bir kişilik olmaktan çıkarılıp adım adım mitolojik bir kahramana, bir kült figürüne dönüştürülen mimara ve efsanesine yönelik eleştirel bir dizi okuma:
Bülent Tanju, Tayfun Gürkaş, Nazan Maksudyan, Uğur Tanyeli ve Senem Doyduk yazdı.

68 Mimar
Jacob+MacFarlane Sarl d'Architecture
Jacob+MacFarlane Sarl d'Architecture 1992 yılında Dominique Jakob ve Brendan MacFarlane tarafından Paris'te kuruldu. Grup, özellikle yalın, her tür deneysellikten uzak, ama duyarlı ve kurucuları gibi "genç" bir mimarlıkla karakterize oluyor.

82 Mimarlık
Eril Bir Anlatı Olarak "Poème Électronique"
Levent Şentürk, Le Corbusier'nin 1958 Brüksel Dünya Fuarı'nda Philips için tasarladığı yapıyı ve içinde "sergilenen" görsel-işitsel anlatıyı yorumladı.

92 Mimarlık
"Gritty Brits" Londra'da Güncel Mimarlık
Carnegie Museum of Art'taki aynı adlı bir sergi vesilesiyle bu küresel kentteki bir dizi "genç" mimarlık ürününü gündeme taşıyoruz: Genç mimarlarca tasarlanmış genç yapılar... Serginin küratörünün Raymund Ryan'ın Arredamento için yazdığı kısa açıklama eşliğinde...

ARREDAMENTO MİMARLIK



Eril Bir Anlatı Olarak "Poème Électronique" 82.

"Gritty Brits" Londra'da Güncel Mimarlık 92.

Werkbund 100 Yaşında 102.

Garanti Bankası Suadiye Şubesi 108.

Öteki %90 ve Tasarım 112.

Çağdaş Cami Mimarisinde Tasarımsal Arayışlar 120.

102 Tasarım
Werkbund 100 Yaşında
Deutsche Werkbund bir efsane. 20. yüzyıl başında kurulan bu Alman derneği, işlerliğini kaybettiği Nazi dönemine dek tasarım ve mimarlık konularında öncü bir rol oynamıştı. Tasarımcı ve sanayicileri aynı çatı altında buluşturuyor, ürün kalitesinin geliştirilmesi ve Alman sanayisinin rekabet gücünün artırılması için çalışıyordu.

108 Mimarlık
Garanti Bankası Suadiye Şubesi
Yalın ve dingin bir banka şubesi tasarımı.

112 Tasarım
Öteki %90 ve Tasarım
Endüstriyel tasarım etkinliği, ilk gündeme geldiği dönemden başlayarak çoğunlukla varlıklı bir küçük azınlığın taleplerini karşılamaya yönelik oldu. Cooper-Hewitt Müzesi'ndeki güncel bir sergiyse, yoksullar için tasarlamanın yaşamsal önemine dikkat çekiyor. A. Can Özcan irdeliyor.

120 Mimarlık
Çağdaş Cami Mimarisinde Tasarımsal Arayışlar
Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde Türkiye'de çağdaş cami mimarisi alanındaki tasarımsal kalitesizliği tartışmaya yönelik bir öğrenci projesi çalışması gerçekleştirildi. Proje yöneticileri Yalçın Yaşar ile Murat Tutkun sonuçları ve amaçlarını açıklıyorlar.

126 Yayın
Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar; Modernliğin Vicdanı; Model ve Sembol; Die Erfindung der Türkei; Akademisyenler ve Gerçek Dünya; Mediapolis; Popular Culture and the City

Eril Bir Anlatı Olarak "Poème Électronique"



Le Corbusier'nin 1958 Brüksel Dünya Fuarı'nda Philips için tasarladığı ve içinde "sergilenen" görsel-işitsel anlatıya ilişkin bir yorum.



Levent Şentürk ■ Le Corbusier ve Yunan besteci, mimar ve inşaat mühendisi Iannis Xenakis'in ortak eserlerinden biri, 1958'deki Expo Dünya Fuarı için inşa edilen Philips Pavyonu'dur. Fuardan sonra yıkılan yapının modern mimarlık tarihindeki özel konumu, eğrisel sürekli biçim dilinin yanısıra –belki bundan da fazla– içeride birçok kaynaktan çıkan sesin dolaştırılmasından ve böylelikle mekanın ses görüngüsünden ayrılmazlığının gösterildiği erken örneklerden biri olmasından kaynaklanmaktadır. Le Corbusier bu yapının içinde gösterilmek üzere "Poème Électronique" (Elektronik Şiir) projeksiyonunu hazırlamıştır. Ses çalışmasını besteci Edgar Varése gerçekleştirmiştir. Xenakis yapıya biçimini veren *Metastassis* adlı bestesini gerçekleştirmiştir.

Medya teknolojileri ve fizikteki yeniliklerle (topolojik modellere dayalı morfogenez gibi) beraber yapı hakkındaki eleştirel üretimler de artmış bulunmaktadır. Bunlardan birinde Elizabeth Sikiaridi, Le Corbusier'nin asıl ilgisinin yapının kabuğunda değil, içeride kuracağı "Elektronik Şiir"de, onun görsel ve akustik projeksiyonunda olduğuna dikkat çeker[1].

Burada Philips Pavyonu ve barındırdığı "Elektronik Şiir" açısından ele alınacak olan nokta, mekan ve sesin birarada düşünüldüğü hibrit deneysel tasarımın olumlanmasının yanısıra, Le Corbusier'nin bu yeniliğe bir yanıyla katı biçimde direnen anakronik tarih ve kültür anlatısının karakteridir. Oysa Xenakis'in yapıya getirdiği katkıların *Modulor*'u oldukça aştığı kolaylıkla söylenebilir. *Modulor*'un dik açılı, dikdörtgen biçimli, düz yüzeylerin seri üretilmesiyle sınırlı mantığının ötesine geçen Xenakis, matematiği Le Corbusier'nin düşündüğünün çok ötesinde kavramlaştırmış ve *biçimleştirmiştir*. Nitekim Le Corbusier bunu *teslim eder*; *Modulor*'un ikinci kitabının sonlarında, Xenakis'e övgü olarak açıklamalarına ve

bestecinin Philips Pavyonu'nu oluşturan kabuk strüktürün müzikal karşılığı olan *Metastassis* adlı yapıtının notalarına yer verir[2]:

"Xenakis'in metni aşağıda:

Goethe, 'mimarlık donmuş müziktir' demişti. Bestecinin bakış açısından, ifade tersine çevrilip şöyle söylenebilir: 'müzik harekete geçmiş mimarlıktır'. Teorik düzeyde her iki ifade de doğru ve güzel olabilir, ama her iki sanatın da yakın yapısına gerçek şekilde giremiyorlar.

65 kişilik klasik orkestra için, *Les Metastassis* adlı bestede *Modulor* dolayısıyla mimarlığın rolü doğrudan ve temeldir. *Modulor*, müzikal gelişimin özünde bir uygulama olmuştur.

Şimdiye kadar notaların süresi ses görüngüsüne paralel bir görüngüydü. Müzisyenler onları klasik, mekanik okulunun fizikçileri gibi kullandılar ve hala öyle kullanıyorlar. On dokuzuncu yüzyılda fizikte zaman, fiziksel yasaların doğasının dışında bir parametreydi. Tekdüze ve sürekliydi. Göreci mekanikçiler bu yaklaşık varsayımı yok ettiler ve madde ve enerjiye süreyi dahil ettiler.

Metastassis'te süre göreci biçimde ele alındı.

Modulor'un en temel uygulaması, bu bağlantıda 12 tonlu ölçeğin 6 cebirsel ve akorlu aralıkları sıklık ilişkilerine göre oranlı süreler halinde yayılmıştır.

Akorlu dizilerin tekrarı geometrik bir dizidir. Süreler de geometrik dizidir.

Dahası, süreler toplamsaldır. Bir süre bir diğerine eklenebilir ve toplamları böyle algılanır. Bundan dolayı, daha önce tanımlandığı şekilde toplanabilen süre ölçeklerine sahip olmak doğal bir ihtiyaçtır.

Tüm diğer geometrik seriler arasında, yalnızca biri bu toplama özelliğine sahiptir. Bu altın kesim dizisidir.

Bu, *Modulor* düşüncesinin zaman ve ses alanında dar bir yapısal bağlantıyı nasıl yarattığıdır.

Ama bu koşullama, ses yoğunlukları alanındaki tanımlarda başka bir ifade bulmuştur, *Metastassis*'in başlangıçtaki *glissandi*'deki yaylılarda değişen ve finalin *glissandi* ölçülerindeki oranların total sürelerinde."

Modulor'u süreler bağlamında sorunlaştıran ve kaldığı yerden ilerleten Xenakis olmuştur. Platoncu geleneğin donmuş ideal biçimler ve geometriler alanından gelen *Modulor*, *fibonacci* dizisini bedeni bir çerçeveye kapatan erilleşmiş denetimci akla dönüştürmekle kalmaz, altın kesim gibi bir görüngüyü doğaya içkin bir tanrısallık biçiminde aşkınlaştırır. Ama Xenakis'in yaklaşımı sayesinde kapatıcı, denetleyici, tekleştirici ve düzenleyici unsurlar biraz olsun soru konusu olmaya başlarlar.

Ne var ki Philips Pavyonu'nun planlanması ve nihai tasarımı, yenilikçi olmakla beraber inşaat tekniklerinin denetim paradigması içinde yer alır. Bunun birkaç nedeni vardır. İlki, konvansiyonu oluşturmasıdır. 1950'li yıllarda paraboloit betonarme kabuk sistemler deneysel bir aşamada olmakla beraber uygulama alanı bulmaya başlamıştır. İkincisi, Philips Pavyonu'nda hiperbolik paraboloit bir kabukla örtü oluşturmak, eğrisel planın üzerini çatı-duvar bileşimi bir örtüyle geçmek birçok bakımdan işlevseldir. Çünkü içeride yaratılacak görsel işitsel gösteri için sürekli ve bu yüzden akustik bakımdan istenen denetlenmişliği sağlamak mümkün olur. Projeksiyon yapılacak yüzeylerin eğrisel olması, izleyici üzerinde yabancılık etkisini daha da artıracak, yansıtılan dialar eğri yüzeylerde anamorfozlar haline gelecektir. Buna filmde ayrı bir katman oluşturan renk unsuru da eklenir. Böylece inşai koşullarla Le Corbusier'nin "Elektronik Şiir" fikri buluşur.

Xenakis'in bu buluşmayı mümkün kılan yöntemi, kurallı yüzeyler ya da çizilmiş yüzeyler (*ruled surfaces*) olarak adlandırılabilecek çizgisel yöntemidir. Bu yöntem için aslolan, eğrilerin hesaplanabilir sınırlar içinde kalmasıdır. Basit çizgi ve eğri bileşimine dayalı yüzeyler üreten yöntem, kıvrılmanın aşırıya gitmediği dalgalanan yüzeylerin tasarlanması için geliştirilmiş bir hesap yöntemidir[3]. Xenakis'in *Modulor*'u köklü bir biçimde dönüştürme çabasıdır. *Modulor* totaliter çerçevesinden ancak Xenakis'in müzikal çabasıyla sıyrılabilmiştir. Buna karşın *Modulorik* olduğu söylenebilecek "düz çizgi" Xenakis'te hala varlığını sürdürür ve çizgisel yapılar[4] üretmekte, denetimin alanını çizmekte kullanılır[5].

"Elektronik Şiir" filmi *Modulor* ile ilişkisi bakımından etraflı biçimde incelenmemiştir. Bu incelemeyi detaylı biçimde yapabilmenin bir yolu, filmin karelerini yakalayarak dizmektedir. Bu çalışma kapsamında, filmden alınan görüntüler bölümlere göre sıralanmış; kimi kere kültürel, kimi kere cinsel biçimde duyurulan evrenselci anlatı açık edilmeye çalışılmıştır[6].

"Elektronik Şiir", 45 saniye kadar süren bir jenerikle başlar. Ekranda şu açıklama okunur:

"Philips, mekana yansıtılan ışık, renk, resim, konuşma ve müziğin bir sentezi aracılığıyla sınırsız olanaklara sahip yeni bir sanatı başlatan otomatik bir aygıt yarattı.

Le Corbusier, yardımcısı Yean Xenakis ve besteci Edgar Varése'in ürettiği "Elektronik Şiir", giderek mekanikleşen uygarlığımızın gelecekte nasıl yeni bir uyuma yöneldiğini göstermeyi amaçlıyor.

Senaryo aşağıdaki bölümlerden oluşuyor:

Yaratılış

Ruh ve Madde

Karanlıktan Şafağa

İnsan Yapımı Tanrılar

Zaman Uygarlığı Nasıl Biçimlendirir?

Uyum

Tüm İnsanlığa"

Aşağıda, her bölümü oluşturan görüntülere, ilgili bölümden önce yer verilerek görsel bir okuma yapılmaya çalışılmıştır.

1. Yaratılış

Süre: 46 saniye (0.45" - 1.31").

Karartılmış ekranda hiçbir görüntü belirmiyor. Varése'in bestesi işitiliyor.

2. Ruh ve Madde

Süre: 103 saniye (1.31" - 3.14").

Erkeğin rüştünü ispatı: İlk bölüm, boğa ve matadorun karşılıklı mücadelesine dayalı bir dizi resimle açılmaktadır. Karanlık zeminde, üzerilerine düşen ışıkla belirginleşen, bir anlamda sahneye çıkan *a priori* varlıklar olarak Boğa ve Matador, madde ve ruhun karşıtlığını temsil eder. Buluştukları rekabet zemini, simyada bedenin içindeki karşıt güçlerin savaşına benzer. Matador ve boğa hem erkektir, hem de farklı doğalara sahip varlıklardır. Matador savaşkan erkek öz, sonu cinayetle biten bir gösterinin kahramanıdır. Matador boğaya (ya da dünyaya, olumsala, maddi olana, ötekiliklerin kaynağına) bu kanlı törenle boyun eğdirir. Öldürülen boğa doğanın karanlık gücünü temsil etmekte; matadorun bu karanlık gücün bedenini kılıçlarla deşerek öldürmesi sahnesi, eril metaforlara dayalı alabildiğine cinsel bir alt metni açık etmektedir. Matador, sonucu daha atıldığı ilk adımdan itibaren belli olan "mücadele"nin sonunda rüştünü ispat etmiş kabul edilir. İki eril varlığın mücadelesini Olimpos'tan izleyen eril tanrı Zeus hikayeyi bakışımlı biçimde sürdürür: Aşkın "iktidar", "öteki" ve "kahraman".

Her şey bittikten sonra kadının icadı: Kadının ortaya çıkışı tam bu noktada gerçekleşmektedir: Her şey bittikten sonra. Kadın, bir savaştan sonra yaratılır; özler hiyerarşisi içinde erkekle aynı hizada değil, bir yan üründür. Oldukça klişe bir ifadeyle, "Ve Tanrı kadını yaratır" ama bu yaratım eril bir filtreden geçirilmiştir. Burada kadın ruhunun, erkekten sonra yaratıldığı yargısı, ikincilliği, ötekiliği açıkça ortaya konur. Kadının yaratılması, çekici, sarışın bir genç kadının, siyah giysileri, uzun saçlarıyla uzandığı yerden doğrulması ve şaşkınlıkla izleyiciye bakmasıyla anlatılmış; böylece dişiliğin edilgin, irrasyonel ama baştan çıkarıcı yanına vurgu yapılmıştır.

Kadının yaratılışı, görüldüğünü fark etmesiyle olur, böylece kadın iki kez ötekileşir: Hem sonradan yaratılmakla hem de erkeğin bakışına tabi olmakla. Yaratılan ilk kadın, dönemin Avrupa sinemasındaki "sex appeal"i olan kadın imgesinden başkası değildir; erkek de kadın da bu heteroseksüel başlangıç hikayesinde alabildiğine Avrupalı (popüler) kültür kodlarıyla tanımlanmıştır: Adem kalabalıklar karşısında öldürme hünerini yerine getiren bir kahramanken, Havva bir ödüldür.

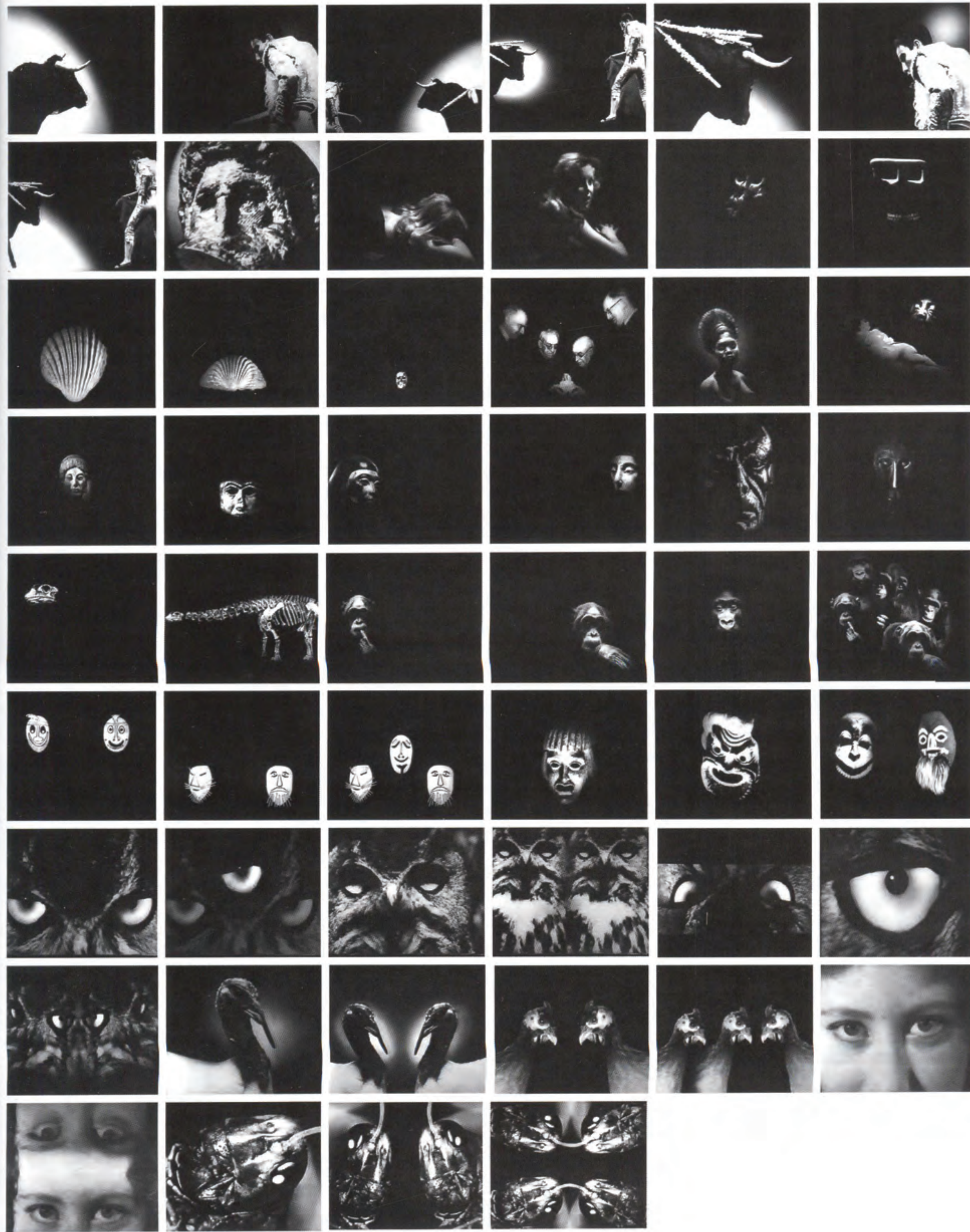
Erkek Akıl'ın doğuşu: Burada tekrar baş dönerek, izleyiciye önce bir Neandertal kafatası, ardından başka bir sembolik/totemik kafatası gösterilir. Kafatasının arkasında ışığın yaratıcı gücü dolaştıkça, göz ve ağız deliklerinin aydınlandığı görülür. Onu bulgulayan ve izleyiciye bulgulatan hükümran ışık ona bir dil verir. Aynı anda bir deniz kabuğu ortaya çıkar, yatay ve düşey olarak belirir. Evrimsel açıdan son derece "geri" olan bu canlılardan geriye kalanlar, doğa tarafından verilen biçimin evrensel tekilliğini ima eder.

Bundan sonra erkeğin Akıl olarak doğumuna bir kez daha tanık olunur. Kafatası "nihai" biçimini alarak, aklın yuvalandığı aşkın kaseyi oluşturur ve karanlığın içinde ortaya çıkar. Dönemin zekasını ya da medeni düzeyini temsil eden Avrupalı erkeklerin dördünün kafaları, karanlıkta asılı duran bir kafatasının üzerinde, takım elbiseli ve gözlüklü olarak sırayla belirir.

Tahakkümün nesnesi: Tıpkı erkeğin sosyal ve kültürel olarak eskisinden daha da güçlü biçimde çizildiği gibi, kadın da bir kez daha ve öncekinden daha da edilgin biçimde tanımlanır: Afrikalı olduğu anlaşılan bir kadın çıplak olarak ve yerel saç biçimi içinde belirir. Bu kez ne giyiniktir, ne de önceden tanımlanan muktedir beylerle aynı coğrafyadandır; nasıl ki Batı'dan arta kalan yerler ele geçirilmeye adaysa, bu "yerel" ve "ilkel" kadın da köleliğin estetiğini barındırır. Sonraki karede, bir yağlıboya tablodan alıntılanan, uzanmış yatan çıplak beyaz kadın figürü üzerinde bir erkek kafası belirir. Siyah zeminde yine küçük ve tekil, antik uygarlıkları temsil eden çeşitli heykel başları ve masklar görünür.

İlkellik/uygarlık ikiliğini keskinleştiren yanyana getirmeler, mitolojik devlerle aynı kategoride ele alınan maymunlardır. Maymunların çeşitli duruşlarının ardından Afrika totemleri çoğaltılır. Böylece muktedir Batı kültürünün erkek aklının karşısına küçümseyici şekilde "öteki" "ilkeller"in "maymunca" kültürleri yerleştirilir. Anlatımın kafatasından başlaması da yine ırksal bir üstünlük anlatısı kurgulamaktadır. Söz konusu "ilkel" toplumları "ele veren" masklar üzerinde durulmasının ardından, bu "ilkel"lerin muhtemel (ya da aşikar) yırtıcılıklarını anlatmak için bir baykuş resmi kullanılır ve bu görüntü, fotoğraf bindirme oyunlarıyla tekrarlanır: "İlkellik" Batılı olmayandır, aklın korkularının kaynağındaki "öteki"dir.

"Elektronik Şiir", araştırmasını tamamlamak üzere bu kuşun gözüne yaklaşır ve ardından bir genç kadın, tavuklar ve yılanlar görünür. Kadının, kötülük sembolleriyle, olumsuzlamanın parçası haline getirilmesi, çizilen özler hiyerarşisi içinde onun "ilkel" yerini bir kez daha ima eder.





3. Karanlıktan Şafağa

Süre: 54 saniye (3.16" - 4.10").

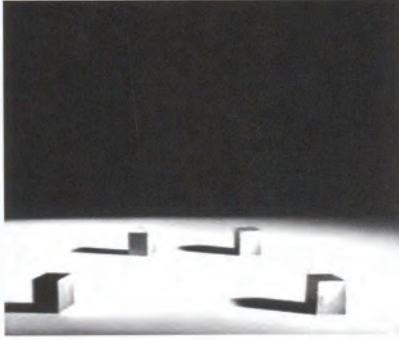
Ötekilerin kötülüğü: Bu bölümün konusu ölümdür. İnsanlığın uyguladığı şiddet kınanır. Ama şiddetin kültürel kökeni "ilkel"lerin heykelcikleriyle simgelenir. Ölüm el iskeletinin tekrarıyla anlatılır. Yahudi soykırımını açığa vuran toplama kamplarında yığılmış cesetlerin fotoğraflarına karşılık, savaşın yıkıcı bir oyun olduğunu bir ahlak mesajı bildirir: Batı'nın karanlık sayfaları ilkellere benzetilir, ilkellik kana susamışlıkta ve savaş araçlarını oyuncakmışçasına kullanmakta yatmaktadır.

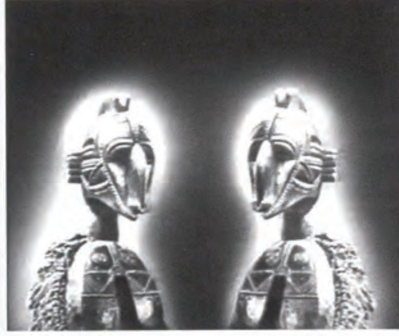
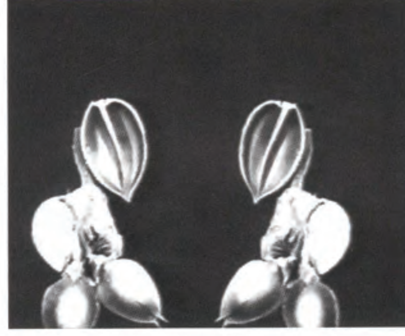
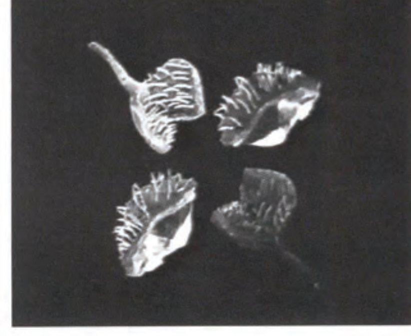
Militarizm Le Corbusier tarafından, erken dönem kitaplarında olduğunun tersine, estetize edilmek yerine kınanır. Holocaust'un şiddetin en aşikar adresi olması, Fransa'nın kolonici yakın geçmişine dair anıları hatırlamaya değil, politik suçlama için ötekine yönelme refleksine dair iyi bir örnek oluşturur: Bu insanlık mesajı, dine çağrıyla desteklenir. İsa, aziz ikonu, bebek İsa ve Meryem heykelleri barış için tanrısal birer çağrıdır. Şiddetin sonuçları olan yıkım ve ölüm, dinle tersine çevrilir.

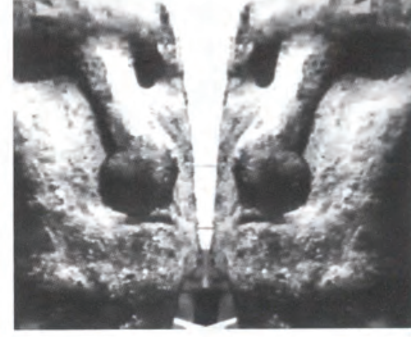
Buradaki ahlaki mesaj, tanrının varlığının unutulduğu, günahkar ve Hıristiyanlıktan uzaklaşılmış bir çağda yaşandığıdır.

Yüksek ve düşük dinler: Bu bölümün, kendi içinde, yükselişi anlatan bir şema çizdiği söylenebilir. Dinselliğin "ilkel" biçimleri yıkıma, "yüksek" biçimleri kurtuluşa götürecektir. Bu din, ister Budizm olsun ister Hıristiyanlık, hümanizme içkin durumdadır. Le Corbusier, dini simgeler alanında yalnızca Hıristiyanlığa yer vermemekle, inancın evrensel ve kurtarıcı olacağına ilişkin yargısını da dile getirmiş olur.



4. İnsan Yapımı Tanrılar
Süre: 29 saniye (4.12" - 4.41").

Taştan tanrılar: Bu kısa bölümde, estetik bir ötekilik için Easter Adası'nın dev boyutlu heykelleri adres gösterilir. Egzotik kültürlerin dini yapıları, örneğin bir Aztek tapınağı görünümü, bu kez ilkellik olgusunu bulandıran ve bazı ilkellerin evrensel de olabileceğini kabul edecek biçimde sunulur. Bunlar, Batılı aklın evrenselliği kendinde yeniden tesis etmek üzere yararlandığı "kirlenmemiş" ilkel ve uzak kaynaklar, modernizmin esin rezervuarları olarak, "hayranlıkla" incelenen ötekiliklerini muhafaza ederler. İmparatorluğun potansiyel ya da mevcut kolonileri oldukları da söylenebilir.



5. Zaman Uygarlığı Nasıl Biçimlendirir?

Süre: 134 saniye (4.41" - 6.55").

Eril bilgi rejimi - Tekil üreticiye karşı çoğul tüketiciler: Bu bölümde kitlesel yararı esas alan bilim insanının üretimine karşılık, bilgiyi pratiğe taşıyan, onu "uygulayan" çoğaltıcılar ya da "çağın gereklerini" yerine getiren aktörler tek tek tanımlanmaktadır: Astronom, asker, cerrah gibi özneler, aynı üretici görüngünün farklı yüzleri/işlevsel parçaları olarak tanımlanırken; işçiler, genç nesil (erkek çocukları) ve yığınlar, meraklı ve beklenti içindeki halk olarak tanımlanır. Bu aktörler kaçınılmaz/zorunlu teknolojik şiddeti üreten, "uyumu tehdit eden" güçler olarak eleştirilmektedir. Öte yandan atom bombası estetize edilmeye devam etmekte ve yeni çağın hakikati ortak belleğe yerleştirilmektedir. Modernliğin kitlesel sonuçları yaşanırken, hangi yaş grubundan, hangi meslekten olursa olsun, kamusal mekanın doğal hak sahipleri erkekler olmaktadır.

Aklın bilinçdışı - Kadın: Bu sekansta dikkati çeken başlıca şey bu eksiltmeyle ilgilidir: Yaratılmış olan kadına ne olmuştur ya da nereye gitmiştir? Zaman, uygarlık, çağdaşlık, modernlik, ilerleme gibi kavramların temsilleri estetize edilirken, "yaratılmış olanların" *tümünün* işe koşulduğunu görmek gerekirdi: Oysa kadının, sembolik anlatı içinde, mücadele edilen nesnenin kendisi haline geldiği, olumsallığın veya kaosun yerini aldığı görülür. Kadın, Erkek Aklın mücadele alanının bilinçdışıdır. "Evrensel akıl" herkese toplumda bir yer gösterirken, kadına üreme ve erkeğin "büyük sorunlarla" mücadelesini güvenli biçimde sürdürmesine mekan sağlamak görevini vermiştir. Kadın, evrenselliğin kurucu estetik temsil alanının dışına düşmüştür. Karşıtlıkların savaş alanı, erkeğin etkinlik alanı olan uygarlık sahnesidir.

Zamanın mekanik tanrıları: Bir savaş uçağı, bir roket, askeri bir radar, çelik konstrüksiyonlu bir kule, atom bombasının yükselen mantarı, çağın yeni güçlerinin temsilleridir. İlerleme fikri, vicdan (Charles Chaplin'in üzgün yüzü) ya da güçsüzlük (çift süren bir çiftçi, at), masumiyet (film izleyen erkek çocuklar) gibi insani kaynaklarla karşıtlığa sokulmaktadır.

Uyumun dönüşü: Deha (bilim insanının uğraşı), doğanın dirimselliği ve mekanik üçlü bileşimi, bu felaketi takiben siyah bir zemine geçişle dile getirilir. Mekaniğin doğa üzerindeki "hakiki" egemenliği için, "uyumlu" bir bileşim oluşturmaya bir çağrıdır.

Optik uygarlığın ikiliği: Zamanın uygarlığı biçimlendiren başlıca aracı optiğin gözetleyici iktidarıyken, sinemanın ortaya çıkışıyla beraber, aynı ışık uygarlığı katmansızlaştırılmaya, çözünmeye de başlamıştır.

Bölümün sonunda, göz karanlık evrene, aynı zamanda insanı yutabilecek büyük "dış"a, tehlikelerin kaynağına, sonsuzluğa çevrilir. Artık gözetleme rejimi, kendisine sonsuz büyüklükte bir nesne bulmuş, ediminin bitimsiz gerekçesini güvenceye almıştır: Erkeğin gözetleme teknolojisinin nesnelliğine karşılık kadının evrensel öznelliği.

6. Uyum

Süre: 54 saniye (6.57" - 7.51").

Yeni bir toplumun yaratılması: Evrenin kaotik sonsuzluğu karşısında "uyum" nereden çıkacaktır? İnsandan. İşe tekrar insandan, insanın yaratılmasından başlamak gerekecektir: Bireyin, toplumun yeniden yaratılması, yaşanacak kentlerin yeniden yaratılması. Le Corbusier'nin *Modulor*'unun temsil ettiği sembolik hakikat, "uyumun krallığı"nın tek kurtuluş olduğu iddiasını içerir.

Bir önceki sekansın sonunda peş peşe gösterilen kozmik imgeler, kadının temsili varlığını ya da yeniden hayal edilmesini mümkün kılmıştır. Evrene bakan göz –aklın bakışı– orada ötekini bularak yaşama geri dönmektedir. Bulunan, arzuyla ikame edilen hetero-normatif beyaz ahlak ve onun yeni toplumsallığıdır.

Arzuların üretken toplumsal yetiler biçiminde yeniden çerçevelenişi, parkta birbirine sarılmış genç çiftin öpüşmesinin sabırsız meyvesi, kundaktaki bebekle sonuçlanır. Aynı resimden türetilmiş iki kafalı bebek, tüm filmin belki de en güçlü sembolik karesidir. İlk başta, kadından önce iki eril gücün, matadorla boğanın tanrının gözü önünde gerçekleşen mücadelesine bir yeniden doğuş anlatımıdır.



Mutant yaratıcı: Aynı bedendeki karşıtların savaşı, münzevi yaratıcının, Le Corbusier'nin örtük kendi portresidir. Bu karenin ardından, Le Corbusier'nin *Işıldayan Kent* tasarımından bir kent silueti eskizini görmek hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. Bu siluet tekrarlanmadan önce, araya Manhattan'ın kuşbakışı görünümü, bir gemi ve arka planda gökdelenler girer. Ama Manhattan, Le Corbusier'nin hayal ettiği *Işıldayan Kent*'in tersi, uyumsuzluğun ve kaosun ta kendisidir. Bir fikir olarak *Işıldayan Kent*, üzerinde yer aldığı kağıdın beyazlığıyla bütünleşen aydınlık bir gelecek olarak sunulmaktadır. Bir sonraki karede sahildeki Birleşmiş Milletler binasıyla beraber Manhattan görünür. Le Corbusier'nin bu yapıyla ilgili proje önerisinin kabul edilmemiş ve tasarımının uygulanmamış olduğu bilinmektedir. Bu kare New York'un izleyiciye şikayet edilmesi olarak da okunabilir. Manhattan'ın temsil ettiği çoğul ve yönetilemez farklılığın karşıtı olan uyumlu yeni merkez nasıl yapılacak ve neye benzeyecektir? Bu merakımız, Marsilya'daki Barınma Bloğu'nun (*Unité d'Habitation*) çeşitli resimlerinin gösterilmesiyle giderilir: *Unité*'nin *pilotis*'lerle ayaklarıyla zeminden kopartılmışlığı, bir güverteyi andıran çatı terasından *gymnasium* ve havalandırma bacalarının görünümü, cephedeki *Modulorik* düzenleme, güneş kırıcıları gösteren detay fotoğrafı. Ardından, yapının yeniden, uzaktan genel görünümüne yer verilir, zemin tümüyle doğaya terk edilmiştir. "Uyum her yanda hüküm sürmektedir." Kentteki tüm sorunlar "uyum" sayesinde "bertaraf" edilmiştir. Le Corbusier bu bertaraf etmenin büyük bir silme operasyonu ve birörnekleştirme olduğunu itiraf etmekten kaçınsa da, yaratılmak istenen bloklanmış yeni toplum düzeni aşikardır. Şandigar'daki mahkeme binası "uyum"un sadece yerel ya da ulusal bir düş değil, aynı zamanda üçüncü dünyayı kolonileştirme ideolojisi olduğu ifade eder.

Modulor'un sahneye çıkışı ve Manhattan ile hesaplaşma: Modulor'un ünlü eskizi burada ortaya çıkmaktadır. Kurtuluşun sembolü gibidir. Aynı eskiz, *Modulor* kitabının ilk cildinin 51. sayfasında da yer alır. (Bir kolunu havaya kaldırmış ayakta duran erkek figürü ve yanında yükselen sarmal figürleri.) BM tasarımının göğe yönelmiş açılan bir ağaç gibi üçlü kompozisyonu görülür. Bu *Modulor*'un kutlanmasıdır.

Yakından, kuru taş duvar dokusu, sonra Manhattan'dan görünüm, tekrar taş duvar dokusu, tekrar Manhattan, derzli taş duvar dokusu görünümü: Bu ikili tekrarlar, uyumun yerini türdeşliğin ve kapanmanın, gerilemenin aldığı biçimindeki bir iddiadır. Ardından iki kez görünen Şandigar vaziyet planı eskizi, yine uyumun hüküm süreceği, yanlışın karşısında doğrunun haklı çıkacağı tarihsel bir kehanetle noktalanır. Son görüntü, Manhattan'ın boşluksuz bir yapılar yığınına benzeyen fotoğrafıdır. Metropolitan çoğulluk kadar tekil emperyal bir gücün sembolü olan Manhattan, Le Corbusier'nin kapalılık iddiasıyla karşı karşıyadır. Manhattan'ın düzensizliği, denetlenemezliği, kamusalın ve politikanın gücünü olduğu kadar, doğanın, kadının ve kaosun ortak paydaları olan olumsallığı da içerir; Le Corbusier evcilleştirilmiş "üniter" versiyonlarla bu denetlenemezliği ıslah etmenin yollarını aramıştır.



7. Tüm İnsanlığa

Süre: 46 saniye (7.52" - 8.38").

Gelecek ve barış dileği: "Elektronik Şiir" geleceğe yönelik hümanist bir çağrıyla sonuçlanır. Irklar arasındaki eşitsizlik kadar, genel bir yoksulluk manzarasının ortadan kalkması için yürünecek yolun uzun olduğu da en dolaysız yoldan anlatılır. Kentsel çevreyi bozan evsizlik, yoksulluk ve kaybolmuşluk sergilenir. Son karede bebeğiyle beraber görünen genç anne, özlenen eşit ve insanca koşulların güçlü bir aktörü olarak gösterilir. Kadının tüm film boyunca tek hakkaniyetli temsili olan bu kare, sonunda kadının öznelliğini (annelik temelinde de olsa) normalleştirir.

■ *Araş.Gör. Levent Şentürk, YTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı.*

** Bu çalışma yazarın, "Modulor ve Eril Beden" başlıklı doktora çalışmasının "Kent" başlıklı ikinci kısmının son bölümüdür.*

Notlar:

1 "Geçici bir yapı olan pavyon, Dünya Fuarı'nın kapanışından sonra yıkıldı ve bu eşsiz yaratıcı gayretin, geçmiş yüzyılın bu üç sanatsal kahramanının (Le Corbusier, Varése, Xenakis) ortak çalışmasının anıları da yavaşça yok oldu. Le Corbusier'nin asıl ilgi odağı pavyonun mimarisi değildi; binayı, içerisinde yer alacak görsel ve akustik projeksiyonlara bir destek ('taşıyıcı') olarak görüyordu." Elizabeth Sikiaridi, "Iannis Xenakis'in Mimarlıkları", *Doxa*, sayı: 1, Ocak 2006, s. 78-79.

2 Le Corbusier, *Modulor 1&2*, Fransızcadan çev.: Peter de Francia ve Anna Bostock. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1980, s. 326-330.

3 "Geniş kıvrılmalı yüzeylere yoğunlaşmış olan Xenakis, doğal olarak eyer şeklindeki yüzeylere, özellikle de bu kategoriye giren kurallı ya da çizilmiş yüzeylere (*ruled surfaces*) yönelmişti. Laffaille ve alanın öteki öncülerinin çalışmaları aracılığıyla mimar hiperbolik paraboloid veya kanoid gibi basit kurallı eğri yüzeylere aşinaydı. Konoid, bir düz çizginin (bir oluşturucunun) biri düz çizgi öteki rasgele bir eğri olan kesişmeyen iki çizgi boyunca uzanmaya bırakılmasıyla elde edilir; öyle ki verili bir düzlemine paralel kalır. Hiperbolik paraboloid (*hipar*) bir düz çizginin verili bir düzleme paralel kalarak ama bu kez iki paralel olmayan düz çizgi arasından kayar. Hiperbolik paraboloid forma sahip bir kabuktaki statik kuvvetler dağılımı, bir dereceye kadar hesaplanabilir: böyle bir kabuk güç ve denge bakımından önemli niteliklere sahiptir. Üstelik düz çizgilerle oluşturulmuş bu yüzeyler kolayca düz ahşap kirişlerden ya da betondan yapılabilir. Bu çekici özellikler bu türden kabuk yapıların birçok ülkede artan şekilde kullanılmasına neden olmuştur, özellikle de çatı konstrüksiyonunda. Örneğin, Felix Candela'nın tasarladığı Meksika Coyoacan'daki Notre Dame inziva kilisesi, hiperbolik paraboloid formlu bir betonarme çatıya sahiptir." *Philips Technical Review*, S. Gradstein (ed.), D.M. Duinker, M. Beun, C.M. Hargreaves, J.W. Miltenburg, no. 1, vol. 20, 1958-59, s. 3. Metnin Xenakis'in raporundan kısaltılmış olarak yayımlanan versiyondan alındığı belirtilmektedir.

4 Manuel De Landa'nın evrimleşen, tarihsel olan ve aşkın bir öze denk gelmeyen tarih anlayışının tersi, neden sonuç ilişkisine dayalı özcü yaklaşımın sabit kategorileri kastedilmektedir. Bkz.: Manuel De Landa, *Çizgisel Olmayan Tarih*, Metis, İstanbul, 2006, s. 10.

5 "Xenakis, mühendislik işleri üzerinden bir tek çizginin uzaydaki hareketiyle oluşan yüzeyler, hiperbolik paraboloitler ve konik formlarla çalışmaya alışkındı. İlginç olan, Xenakis'in sadece sürekli ve karmaşık yapısıyla hiperbolik paraboloit form değil, Xenakis'in aynı yapıyı müzikte, mimarlıkta ve görsel düzenlemelerde kullanmış olmasıdır. Xenakis'e has özellik, bu formları farklı alanlarda kullanmış olması ve bir alandan diğerine, mühendislikten müziğe, müzikten mimarlığa aktarmış olmasıdır. Philips Pavyonu üzerinde çalışmaya başlamasından daha önce Xenakis, hiperbolik paraboloit yapıları; kendi bestesi olan *Metastassis*'te (1953-54) her bir enstrümanın yükselen ve alçalan seslerini, kayarak değişen müzikal tonları (*glissandi*) belirleyen kavisli ve tek çizgi hareketi ile oluşan düzlemler üreten düz çizgi grafikleri oluşturmak için kullanmıştı. (...) Philips Pavyonu"nun kabuklarındaki ya da *Metastassis*'in kayarak değişen müzikal tonlarındaki hiperbolik paraboloitler, aslında bir tek düz çizginin eğriler üzerinde kayması ile oluşan üçboyutlu kavisli yüzeylerdir. Bunlar bir tek çizgi hareketiyle oluşmuş yüzeylerdir; düzenlenmiş ve kontrollü çifte eğimli karmaşık yüzeyler. Xenakis hiperbolik paraboloitler hakkında şöyle yazmıştır: 'Düz çizgi, kişinin, çok karmaşık formları son derece basit ve kontrol edilebilir elemanlar üzerinden hayal edebilmesine olanak tanır.' (Iannis Xenakis, *arts/sciences aliages*, Casterman, Tournai, 1979, s. 108). Mühendis Xenakis için serbest form diye bir şey yoktur, kavisli yüzeyler matematiksel/geometrik olarak tarif edilir ve yapısal davranışları tanımlar." Elizabeth Sikiaridi, "Iannis Xenakis'in Mimarlıkları", *Doxa*, sayı: 1, Ocak 2006, s. 80.

6 Philips Company Archives adına Meindert Vollenga'ın 9.11.2005 tarihli, elektronik postayla iletilmiş izni ile. Building SK-3, PO Box 218, 5600 MD Eindhoven, The Netherlands. "Poème Électronique"in gösterildiği sergi sırasında sağladıkları destek dolayısıyla, Garanti Galerisi yöneticisi Pelin Derviş'e teşekkürü borç bilirim. "Poème Électronique", Garanti Galeri'de 16 Eylül-11 Kasım 2005 tarihleri arasında "Sesmekan: Çağdaş Müzikte Mekansal Çalışmalar" başlığıyla ve Aykut Köksal'ın küratörlüğünde gerçekleşmiştir.